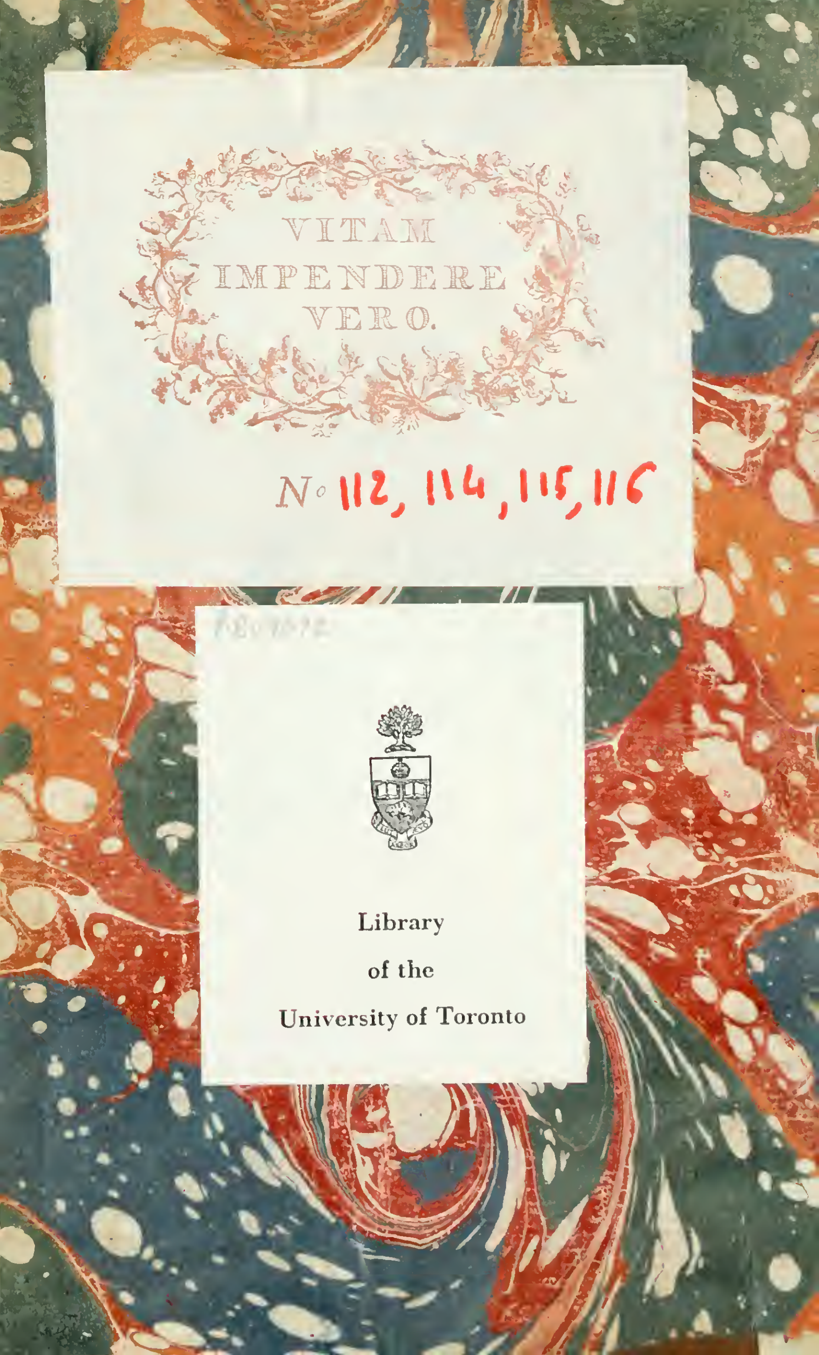




VITAM
IMPENDERE
VERO.
No 112, 114, 115, 116



LETTRE

SUR

LA MUSIQUE

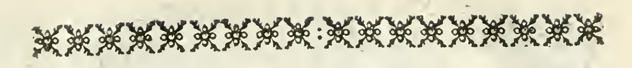
FRANÇOISE.

Par J. J. ROUSSEAU.

Sunt verba & voces, prætereaque, nihil.



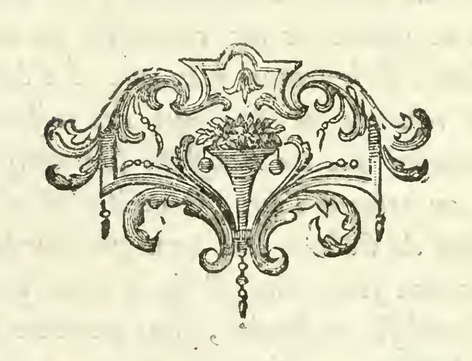
M. DCC. LIII.



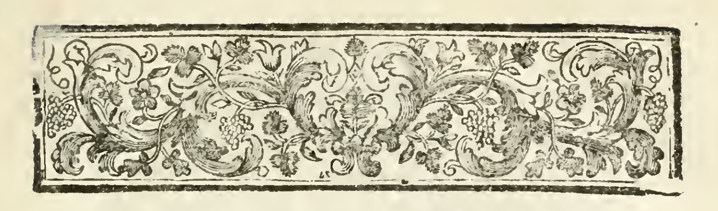
AVERTISSEMENT.

LA querelle excitée l'année derniere à l'Opéra n'ayant abouti qu'à des injures, dites d'un côté avec beaucoup d'esprit & de l'autre avec beaucoup d'animosité, je n'y voulus prendre aucune part; car cette espéce de guerre ne me convenoit en aucun sens, & je sentois bien que ce n'étoit pas le tems de ne dire que des raisons. Maintenant que les Bouffons sont congédiés, ou prêts à l'être, & qu'il n'est plus question de Cabales, je crois pouvoir hazarder mon sentiment, & je le dirai avec ma franchise ordinaire, sans craindre en cela d'offenser personne; il me semble même que sur un pareil sujet toute précaution seroit injurieuse pour les Lecteurs; car j'avoue que j'aurois fort mauvaise opinion d'un Peuple qui donneroit à des Chansons une importance ridicule; qui seroit

plus de cas de ses Musiciens que de ses Philosophes, & chez lequel il faudroit parler de Musique avec plus de circonspection que des plus graves sujets de morale.



LETTRE



LETTRE SUR LA MUSIQUE *FRANÇOISE*,

VOus ſouvenez-vous, Monſieur, de l'hiſtoire de cet enfant de Siléſie dont parle M. de Fontenelle, & qui étoit né avec une dent d'or? Tous les Sçavants de l'Allemagne s'épuiſerent d'abord en ſçavantes diſſertations, pour ſçavoir comment on pouvoit naître avec une dent d'or : la derniere choſe dont on s'aviſa fut de vérifier le fait, & il ſe trouva que la dent n'étoit pas d'or. Pour éviter un ſemblable inconvénient, avant que de parler de l'excellence de notre Muſique, il ſeroit peut-être bon de s'aſ-

ſurer de ſon exiſtence, & d'examiner d'abord, non pas ſi elle eſt d'or, mais ſi nous en avons une.

Les Allemands, les Eſpagnols & les Anglois, ont long-tems prétendu poſſéder une Muſique propre à leur langue: en effet, ils avoient des Opéra Nationnaux qu'ils admiroient de très-bonne foi, & ils étoient bien perſuadés qu'il y alloit de leur gloire à laiſſer abolir ces chefs-d'œuvres inſupportables à toutes les oreilles, excepté les leurs. Enfin le plaiſir l'a emporté chez eux ſur la vanité, ou du moins, ils s'en ſont fait une mieux entendue de ſacrifier au goût & à la raiſon des préjugés, qui rendent ſouvent les Nations ridicules, par l'honneur même qu'elles y attachent.

Nous ſommes en France dans les ſentimens où ils étoient alors; mais qui nous aſſurera que pour avoir été plus opiniâtres, notre entêtement en ſoit mieux fondé? Ne ſeroit-il point à propos, pour en

bien juger, de mettre une fois la Musique Françoise à la coupelle de la raison, & de voir si elle en soutiendra l'épreuve.

Je n'ai pas dessein d'approfondir ici cet examen; ce n'est pas l'affaire d'une Lettre, ni peut-être la mienne. Je voudrois seulement tâcher d'établir quelques principes, sur lesquels, en attendant qu'on en trouve de meilleurs, les Maîtres de l'Art, ou plûtôt les Philosophes pussent diriger leurs recherches : car, disoit autrefois un Sage, c'est au Poëte à faire de la Poësie, & au Musicien à faire de la Musique; mais il n'appartient qu'au Philosophe de bien parler de l'une & de l'autre.

Toute Musique ne peut être composée que de ces trois choses; mélodie ou chant, harmonie ou accompagnement, mouvement ou mesure.

Quoique le chant tire son principal caractére de la mesure, comme il naît immédiatement de l'harmonie, & qu'il assujetit toujours l'accompagnement à sa

marche, j'unirai ces deux parties dans un même article, puis je parlerai de la mesure séparément.

L'harmonie ayant son principe dans la nature, est la même pour toutes les Nations, ou si elle a quelques différences, elles sont introduites par celles de la mélodie ; ainsi, c'est de la mélodie seulement qu'il faut tirer le caractére particulier d'une Musique Nationale ; d'autant plus que ce caractére étant principalement donné par la langue, le chant proprement dit doit ressentir sa plus grande influence.

On peut concevoir des langues plus propres à la Musique les unes que les autres ; on en peut concevoir qui ne le seroient point du tout. Telle en pourroit être une qui ne seroit composée que de sons mixtes, de syllabes muettes, sourdes ou nazales, peu de voyelles sonores, beaucoup de consones & d'articulations, & qui manqueroit encore d'autres con-

ditions essentielles, dont je parlerai dans l'article de la mesure. Cherchons, par curiosité, ce qui résulteroit de la Musique appliquée à une telle langue.

Premierement, le défaut d'éclat dans le son des voyelles obligeroit d'en donner beaucoup à celui des notes, & parce que la langue seroit sourde, la Musique seroit criarde. En second lieu, la dureté & la fréquence des consones forceroit à exclure beaucoup de mots, à ne procéder sur les autres que par des intonations élémentaires, & la Musique seroit insipide & monotone ; sa marche seroit encore lente & ennuyeuse par la même raison, & quand on voudroit un peu presser le mouvement, sa vitesse ressembleroit à celle d'un corps dur & anguleux qui roule sur le pavé.

Comme une telle Musique seroit dénuée de toute mélodie agréable, on tâcheroit d'y suppléer par des beautés factices & peu naturelles ; on la chargeroit

de modulations fréquentes & régulieres ; mais froides, ſans graces & ſans expreſſion. On inventeroit des fredons, des cadences, des ports de voix & d'autres agrémens poſtiches qu'on prodigueroit dans le chant, & qui ne feroient que le rendre plus ridicule ſans le rendre moins plat. La Muſique avec toute cette mauſſade parure reſteroit languiſſante & ſans expreſſion, & ſes images, dénuées de force & d'énergie, peindroient peu d'objets en beaucoup de notes, comme ces écritures gothiques, dont les lignes remplies de traits & de lettres figurées, ne contiennent que deux ou trois mots, & qui renferment très-peu de ſens en un grand eſpace.

L'impoſſibilité d'inventer des chants agréables obligeroit les Compoſiteurs à tourner tous leurs ſoins du côté de l'harmonie, & faute de beautés réelles, ils y introduiroient des beautés de convention, qui n'auroient preſque d'autre mé-

rite que la difficulté vaincue ; au lieu d'une bonne Musique, ils imagineroient une Musique sçavante ; pour suppléer au chant, ils multiplieroient les accompagmens ; il leur en couteroit moins de placer beaucoup de mauvaises parties les unes au-dessus des autres, que d'en faire une qui fût bonne. Pour ôter l'insipidité, ils augmenteroient la confusion ; ils croiroient faire de la Musique & ils ne feroient que du bruit.

Un autre effet qui résulteroit du défaut de mélodie, seroit que les Musiciens n'en ayant qu'une fausse idée, trouveroient partout une mélodie à leur maniere : n'ayant pas de véritable chant, les parties de chant ne leur couteroit rien à multiplier, parce qu'ils donneroient hardiment ce nom à ce qui n'en seroit pas ; même jusqu'à la Basse-continue, à l'unisson de laquelle ils feroient sans façon réciter les Basses-tailles, sauf à couvrir le tout d'une sorte d'accompagne-

ment, dont la prétendue mélodie n'auroit aucun rapport à celle de la partie vocale. Partout où ils verroient des notes ils trouveroient du chant, attendu qu'en effet leur chant ne feroit que des notes. *Voces, prætereàque nihil.*

Paffons maintenant à la mefure, dans le fentiment de laquelle confifte en grande partie la beauté & l'expreffion du chant. La mefure eft à peu près à la mélodie ce que la Syntaxe eft au difcours : c'eft elle qui fait l'enchaînement des mots, qui diftingue les phrafes & qui donne un fens, une liaifon au tout. Toute Mufique dont on ne fent point la mefure reffemble, fi la faute vient de celui qui l'exécute, à une écriture en chiffres, dont il faut néceffairement trouver la clef pour en démêler le fens; mais fi en effet cette Mufique n'a pas de mefure fenfible, ce n'eft alors qu'une collection confufe de mots pris au hazard & écrits fans fuite, aufquels le Lecteur ne trouve aucun fens,

parce que l'Auteur n'y en a point mis.

J'ai dit que toute Musique Nationale tire son principal caractére de la langue qui lui est propre, & je dois ajouter que c'est principalement la prosodie de la langue qui constitue ce caractére. Comme la Musique vocale a précédé de beaucoup l'instrumentale, celle-ci a toujours reçu de l'autre ses tours de chant & sa mesure, & les diverses mesures de la Musique vocale n'ont pû naître que des diverses manieres dont on pouvoit scander le discours & placer les bréves & les longues les unes à l'égard des autres : ce qui est très-évident dans la Musique Grecque, dont toutes les mesures n'étoient que les formules d'autant de rythmes fournis par tous les arrangemens des syllabes longues ou bréves, & des pieds dont la langue & la Poësie étoient susceptibles. Desorte que quoiqu'on puisse très-bien distinguer dans le rythme musical la mesure de la prosodie, la mesure

du vers, & la meſure du chant, il ne faut pas douter que la Muſique la plus agréable, ou du moins la mieux cadencée, ne ſoit celle où ces trois meſures concourent enſemble le plus parfaitement qu'il eſt poſſible.

Après ces éclairciſſemens, je reviens à mon hypothéſe, & je ſuppoſe que la même langue, dont je viens de parler, eût une mauvaiſe proſodie, peu marquée, ſans exactitude & ſans préciſion, que les longues & les bréves n'euſſent pas entre elles en durée & en nombres des rapports ſimples & propres à rendre le rythme agréable, exact, régulier; qu'elle eût des longues plus ou moins longues les unes que les autres, des bréves plus ou moins bréves, des ſyllabes ni bréves ni longues, & que les différences des unes & des autres fuſſent indéterminées & preſque incommenſurables: il eſt clair que la Muſique Nationale étant contrainte de recevoir dans ſa meſure les ir-

régularités de la prosodie, n'en auroit qu'une fort vague, inégale & très-peu sensible ; que le récitatif se sentiroit, surtout, de cette irrégularité ; qu'on ne sçauroit presque comment y faire accorder les valeurs des notes & celles des syllabes ; qu'on seroit contraint d'y changer de mesure à tout moment, & qu'on ne pourroit jamais y rendre les vers dans un rythme exact & cadencé ; que même dans les airs mesurés tous les mouvemens seroient peu naturels & sans précision ; que pour peu de lenteur qu'on joignît à ce défaut, l'idée de l'égalité des tems se perdroit entiérement dans l'esprit du Chanteur & de l'Auditeur, & qu'enfin la mesure n'étant plus sensible, ni ses retours égaux, elle ne seroit assujettie qu'au caprice du Musicien, qui pourroit à chaque instant la presser ou la ralentir à son gré, desorte qu'il ne seroit pas possible dans un concert de se passer de quelqu'un qui la marquât à tous, selon la

fantaiſie ou la commodité d'un ſeul.

C'eſt ainſi que les Acteurs contracteroient tellement l'habitude de s'aſſervir la meſure, qu'on les entendroit même l'altérer à deſſein dans les morceaux où le Compoſiteur ſeroit venu à bout de la rendre ſenſible. Marquer la meſure ſeroit une faute contre la compoſition, & la ſuivre en ſeroit une contre le goût du chant; les défauts paſſeroient pour des beautés, & les beautés pour des défauts; les vices ſeroient établis en regles, & pour faire de la Muſique au goût de la Nation, il ne faudroit que s'attacher avec ſoin à ce qui déplaît à tous les autres.

Auſſi avec quelque art qu'on cherchât à découvrir les défauts d'une pareille Muſique, il ſeroit impoſſible qu'elle plût jamais à d'autres oreilles qu'à celles des naturels du pays où elle ſeroit en uſage: à force d'eſſuyer des reproches ſur leur mauvais goût, à force d'entendre dans une langue plus favorable de la véritable

Musique, ils chercheroient à en rapprocher la leur, & ne feroient que lui ôter son caractére & la convenance qu'elle avoit avec la langue pour laquelle elle avoit été faite. S'ils vouloient dénaturer leur chant, ils le rendroient dur, baroque & presque inchantable ; s'ils se contentoient de l'orner par d'autres accompagnemens que ceux qui lui sont propres, ils ne feroient que marquer mieux sa platitude par un contraste inévitable ; ils ôteroient à leur Musique la seule beauté dont elle étoit susceptible, en ôtant à toutes ses parties l'uniformité de caractére qui la faisoit être une, & en accoutumant les oreilles à dédaigner le chant pour n'écouter que la symphonie, ils parviendroient enfin à ne faire servir les voix que d'accompagnement à l'accompagnement.

Voilà par quel moyen la Musique d'une telle Nation se diviseroit en Musique vocale & Musique instrumentale ; voilà com-

ment, en donnant des caractéres différens à ces deux especes, on en feroit un tout monstrueux. La symphonie voudroit aller en mesure, & le chant ne pouvant souffrir aucune gêne, on entendroit souvent dans les mêmes morceaux les Acteurs & l'Orchestre se contrarier & se faire obstacle mutuellement. Cette incertitude & le mélange des deux caractéres introduiroient dans la maniere d'accompagner une froideur & une lâcheté qui se tourneroit tellement en habitude, que les Symphonistes ne pourroient pas, même en exécutant de bonne Musique, lui laisser de la force & de l'énergie. En la jouant comme la leur, ils l'énerveroient entiérement; ils feroient fort les *doux*, doux les *fort*, & ne connoîtroient pas une des nuances de ces deux mots. Ces autres mots, *rinforzando*, *dolce*, * *risoluto*.

* Il n'y a peut-être pas quatre Symphonistes François qui sçachent la différence de *piano* & *dolce*, & c'est fort inutilement qu'ils la sçauroient; car qui d'entre eux seroit en état de la rendre?

con gusto, *spiritoso*, *sostenuto*, *con brio*, n'auroient pas même de synonimes dans leur langue, & celui d'*expression* n'y auroit aucun sens. Ils substitueroient je ne sçais combien de petits ornemens froids & maussades à la vigueur du coup d'archet. Quelque nombreux que fût l'orchestre, il ne feroit aucun effet, ou n'en feroit qu'un très-désagréable. Comme l'exécution seroit toujours lâche, & que les Symphonistes aimeroient mieux jouer proprement que d'aller en mesure, ils ne seroient jamais ensemble : ils ne pourroient venir à bout de tirer un son net & juste, ni de rien exécuter dans son caractére, & les Etrangers seroient tout surpris qu'un orchestre vanté comme le premier du monde, seroit à peine digne des treteaux d'une guinguette. Il devroit naturellement arriver que de tels Musiciens prissent en haine la Musique qui auroit mis leur honte en évidence, & bien-tôt joignant la mauvaise volonté au mauvais goût, ils

mettroient encore du deſſein prémédité dans la ridicule exécution, dont ils auroient bien pu ſe fier à leur mal-adreſſe.

D'après une autre ſuppoſition contraire à celle que je viens de faire, je pourrois déduire aiſément toutes les qualités d'une véritable Muſique, faite pour émouvoir, pour imiter, pour plaire, & pour porter au cœur les plus douces impreſſions de l'harmonie & du chant; mais comme ceci nous écarteroit trop de notre ſujet & des idées qui nous ſont connues, j'aime mieux me borner à quelques obſervations ſur la Muſique Italienne, qui puiſſe nous aider à mieux juger de la nôtre.

Si l'on demandoit laquelle de toutes les langues doit avoir une meilleure Grammaire, je répondrois que c'eſt celle du Peuple qui raiſonne le mieux; & ſi l'on demandoit lequel de tous les Peuples doit avoir une meilleure Muſique, je dirois que c'eſt celui dont la langue y eſt

le

le plus propre. C'eſt ce que j'ai déja établi ci-devant, & ce que j'aurai occaſion de confirmer dans la ſuite de cette Lettre. Or s'il y a en Europe une langue propre à la Muſique, c'eſt certainement l'Italienne; car cette langue eſt douce, ſonore, harmonieuſe, & accentuée plus qu'aucune autre, & ces quatre qualités ſont préciſément les plus convenables au chant.

Elle eſt douce, parce que les articulations y ſont peu compoſées, que la rencontre des conſonnes y eſt rare & ſans rudeſſe, & qu'un très-grand nombre de ſyllabes n'y étant formées que de voyelles, les fréquentes éliſions en rendent la prononciation plus coulante: Elle eſt ſonore, parce que la plûpart des voyelles y ſont éclatantes, qu'elle n'a pas de diphtongues compoſées, qu'elle a peu ou point de voyelles nazales, & que les articulations rares & faciles diſtinguent mieux le ſon des ſyllabes, qui en devient plus net &

plus plein. A l'égard de l'harmonie, qui dépend du nombre & de la prosodie autant que des sons, l'avantage de la langue Italienne est manifeste sur ce point: car il faut remarquer que ce qui rend une langue harmonieuse & véritablement pictoresque, dépend moins de la force réelle de ses termes que de la distance qu'il y a du doux au fort entre les sons qu'elle employe,& du choix qu'on en peut faire pour les tableaux qu'on a à peindre. Ceci supposé, que ceux qui pensent que l'Italien n'est que le langage de la douceur & de la tendresse, prennent la peine de comparer entre elles ces deux strophes du Tasse.

Teneri sdegni e placide e tranquille
Repulse e cari vezzi e liete paci,
Sorrisi, parolette, e dolci stille
Di pianto e sospir, tronchi e molli bacci:
Fuse tai cose tutte, e poscia unille,
Et al foco temprò di lente faci;
E ne formò quel sì mirabil cinto
Di ch' ella aveva il bel fianco succinto.

Chiamà gl' abitator de l'ombre eterne

Il rauco ſuon de la tartarea tromba ;
Treman le ſpazioſe atre caverne,
E l'aer cieco a quel romor rimbomba ;
Ne sì ſtridendo mai da le ſuperne
Regioni del Cielo il folgor piomba,
Ne sì ſcoſſa giammai trema la terra
Quando i vapori in ſen gravida ſerra.

Et s'ils déſeſperent de rendre en François la douce harmonie de l'une, qu'ils eſſayent d'exprimer la rauque dureté de l'autre : Il n'eſt pas beſoin pour juger de ceci d'entendre la langue, il ne faut qu'avoir des oreilles & de la bonne foi. Au reſte, vous obſerverez que cette dureté de la derniere ſtrophe n'eſt point ſourde, mais très-ſonore, & qu'elle n'eſt que pour l'oreille & non pour la prononciation : car la langue n'articule pas moins facilement les *r* multipliées qui font la rudeſſe de cette ſtrophe, que les *l* qui rendent la premiere ſi coulante. Au contraire, toutes les fois que nous voulons donner de la dureté à l'harmonie de notre langue, nous ſommes forcés d'entaſſer

des consones de toute espece qui forment des articulations difficiles & rudes, ce qui retarde la marche du chant & contraint souvent la Musique d'aller plus lentement, précisément quand le sens des paroles exigeroit le plus de vitesse.

Si je voulois m'étendre sur cet article, je pourrois peut-être vous faire voir encore que les inversions de la langue Italienne sont beaucoup plus favorables à la bonne mélodie que l'ordre didactique de la nôtre, & qu'une Phrase Musicale se développe d'une maniere plus agréable & plus intéressante, quand le sens du discours longtems suspendu, se résout sur le verbe avec la cadence, que quand il se développe à mesure, & laisse affoiblir ou satisfaire ainsi par dégrés le desir de l'esprit, tandis que celui de l'oreille augmente en raison contraire jusqu'à la fin de la phrase. Je vous prouverois encore que l'art des suspensions & des mots entrecoupés, que l'heureuse constitution de

la langue rend ſi familier à la Muſique Italienne, eſt entiérement inconnu dans la nôtre, & que nous n'avons d'autres moyens pour y ſuppléer, que des ſilences qui ne ſont jamais du chant, & qui, dans ces occaſions, montrent plutôt la pauvreté de la Muſique que les reſſources du Muſicien.

Il me reſteroit à parler de l'accent; mais ce point important demande une ſi profonde diſcuſſion, qu'il vaut mieux la réſerver à une meilleure main : Je vais donc paſſer aux choſes plus eſſentielles à mon objet, & tâcher d'examiner notre Muſique en elle-même.

Les Italiens prétendent que notre mélodie eſt plate & ſans aucun chant, & toutes les Nations * neutres confirment

* Il a été un tems, dit Mylord Schaftesbury, où l'uſage de parler François avoit mis parmi nous la Muſique Françoiſe à la mode. Mais bien-tôt la Muſique Italienne nous montrant la Nature de plus près, nous dégoûta de l'autre, & nous la fit appercevoir auſſi lourde, auſſi plate, & auſſi mauſſade qu'elle l'eſt en effet.

unanimement leur jugement ſur ce point; de notre côté nous accuſons la leur d'être bizarre & barroque. J'aime mieux croire que les uns ou les autres ſe trompent, que d'être réduit à dire que dans des contrées où les Sciences & tous les Arts ſont parvenus à un ſi haut dégré, la Muſique ſeule eſt encore à naître.

Les moins prévenus d'entre nous * ſe contentent de dire que la Muſique Italienne & la Françoiſe ſont toutes deux bonnes, chacune dans ſon genre, chacune pour la langue qui lui eſt propre; mais outre que les autres Nations ne conviennent pas de cette parité, il reſteroit toujours à ſçavoir laquelle des deux langues peut comporter le meilleur genre de Muſique en ſoi: Queſtion fort agitée en France, mais qui ne le ſera jamais ail-

* Pluſieurs condamnent l'excluſion totale que les Amateurs de Muſique donnent ſans balancer à la Muſique Françoiſe; ces modérés conciliateurs ne voudroient pas de goûts excluſifs, comme ſi l'amour des bonnes choſes devoit faire goûter les mauvaiſes.

leurs ; queſtion qui ne peut être décidée que par une oreille parfaitement neutre, & qui par conſéquent devient tous les jours plus difficile à réſoudre dans le ſeul pays où elle ſoit en problême. Voici ſur ce ſujet quelques expériences que chacun eſt maître de vérifier, & qui me paroiſſent pouvoir ſervir à cette ſolution, du moins quant à la mélodie, à laquelle ſeule ſe réduit preſque toute la diſpute.

J'ai pris dans les deux Muſiques des airs également eſtimés chacun dans ſon genre, & les dépouillant les uns de leurs ports de voix & de leurs cadences éternelles, les autres des notes ſous-entendues que le Compoſiteur ne ſe donne point la peine d'écrire, & dont il ſe remet à l'intelligence du Chanteur, * je les

* C'eſt donner toute la faveur à la Muſique Françoiſe, que de s'y prendre ainſi : car ces notes ſous-entendues dans l'Italienne, ne ſont pas moins de l'eſſence de la mélodie que celles qui ſont ſur le papier. Il s'agit moins de ce qui eſt écrit que de ce qui doit ſe chanter, & cette maniere de noter doit ſeulement paſſer pour une ſorte d'abréviation, au lieu que les cadences & les ports de voix du chant François

ai ſolfiés exactement ſur la note, ſans aucun ornement, & ſans rien fournir de moi-même au ſens ni à la liaiſon de la phraſe. Je ne vous dirai point quel a été dans mon eſprit le réſultat de cette comparaiſon, parce que j'ai le droit de vous propoſer mes raiſons & non pas mon autorité : Je vous rends compte ſeulement des moyens que j'ai pris pour me déterminer, afin que ſi vous les trouvez bons vous puiſſiez les employer à votre tour. Je dois vous avertir ſeulement, que cette expérience demande bien plus de précautions qu'il ne ſemble. La premiere & la plus difficile de toutes eſt d'être de bonne foi, & de ſe rendre également équitable dans le choix & dans le jugement. La ſeconde eſt que pour tenter cet examen il faut néceſſairement être également verſé dans les deux

ſont bien, ſi l'on veut, exigés par le goût, mais ne conſtituent point la mélodie & ne ſont pas de ſon eſſence ; c'eſt pour elle une ſorte de fard qui couvre ſa laideur ſans la détruire, & qui ne la rend que plus ridicule aux oreilles ſenſibles.

ſtiles ; autrement celui qui ſeroit le plus familier ſe préſenteroit à chaque inſtant à l'eſprit au préjudice de l'autre ; & cette deuxiéme condition n'eſt gueres plus facile que la premiere, car de tous ceux qui connoiſſent bien l'une & l'autre Muſique, nul ne balance ſur le choix, & l'on a pu voir par les plaiſans barbouillages de ceux qui ſe ſont mêlés d'attaquer l'Italienne, quelle connoiſſance ils avoient d'elle & de l'Art en général.

Je dois ajoûter qu'il eſt eſſentiel d'aller bien exactement en meſure ; mais je prévois que cet avertiſſement, qui ſeroit ſuperflu dans tout autre pays, ſera fort inutile dans celui-ci, & cette ſeule omiſſion entraîne néceſſairement l'incompétence du jugement.

Avec toutes ces précautions, le caractére de chaque genre ne tarde pas à ſe déclarer, & alors il eſt bien difficile de ne pas revêtir les phraſes des idées qui leur conviennent, & de n'y pas ajoû-

ter, du moins par l'eſprit, les tours & les ornemens qu'on a la force de leur refuſer par le chant. Il ne faut pas non plus s'en tenir à une ſeule épreuve, car un air peut plaire plus qu'un autre, ſans que cela décide de la préférence du genre; & ce n'eſt qu'après un grand nombre d'eſſais qu'on peut établir un jugement raiſonnable: d'ailleurs, en s'ôtant la connoiſſance des paroles, on s'ôte celle de la partie la plus importante de la mélodie, qui eſt l'expreſſion; & tout ce qu'on peut décider par cette voie, c'eſt ſi la modulation eſt bonne & ſi le chant a du naturel & de la beauté. Tout cela nous montre combien il eſt difficile de prendre aſſez de précautions contre les préjugés, & combien le raiſonnement nous eſt néceſſaire pour nous mettre en état de juger ſainement des choſes de goût.

J'ai fait une autre épreuve qui demande moins de précautions, & qui vous paroîtra peut-être plus déciſive. J'ai donné à

chanter à des Italiens les plus beaux airs de Lulli, & à des Muſiciens François des airs de Leo & du Pergoleſe, & j'ai remarqué que quoique ceux-ci fuſſent fort éloignés de ſaiſir le vrai goût de ces morceaux, ils en ſentoient pourtant la mélodie, & en tiroient à leur maniere des phraſes de Muſique chantantes, agréables & bien cadencées. Mais les Italiens ſolfiant très-exactement nos airs les plus pathétiques, n'ont jamais pu y reconnoître ni phraſes ni chant; ce n'étoit pas pour eux de la Muſique qui eût du ſens, mais ſeulement des ſuites de notes placées ſans choix & comme au hazard; ils les chantoient préciſément, comme vous liriez des mots Arabes écrits en caractéres François.*

Troiſiéme expérience. J'ai vu à Ve-

* Nos Muſiciens prétendent tirer un grand avantage de cette différence : *Nous exécutons la Muſique Italienne*, diſent-ils avec leur fierté accoutumée, *& les Italiens ne peuvent exécuter la nôtre ; donc notre Muſique vaut mieux que la leur.* Ils ne voient pas qu'ils devroient tirer une conſéquence toute contraire & dire, *donc les Italiens ont une mélodie & nous n'en avons point.*

nise un Armenien, homme d'esprit qui n'avoit jamais entendu de Musique, & devant lequel on exécuta dans un même concert un monologue François qui commence par ce vers :

Temple sacré, séjour tranquille

Et un air de Galuppi qui commence par celui-ci :

Voi che languite senza speranza

l'un & l'autre furent chantés, médiocrement pour le François, & mal pour l'Italien, par un homme accoutumé seulement à la Musique Françoise, & alors très-anthousiaste de celle de M. Rameau. Je remarquai dans l'Armenien durant tout le chant François, plus de surprise que de plaisir; mais tout le monde observa dès les premieres mesures de l'air Italien, que son visage & ses yeux s'adoucissoient; il étoit enchanté, il prêtoit son ame aux impressions de la Musique, & quoiqu'il entendît peu la langue, les simples sons lui

causoient un ravissement sensible. Dès ce moment on ne put plus lui faire écouter aucun air François.

Mais sans chercher ailleurs des exemples, n'avons-nous pas même parmi nous plusieurs personnes qui ne connoissant que notre Opera croyoient de bonne foi n'avoir aucun goût pour le chant, & n'ont été désabusés que par les intermédes Italiens. C'est précisément parce qu'ils n'aimoient que la véritable Musique, qu'ils croyoient ne pas aimer la Musique.

J'avoue que tant de faits m'ont rendu douteuse l'existence de notre mélodie, & m'ont fait soupçonner qu'elle pourroit bien n'être qu'une sorte de plein-chant modulé, qui n'a rien d'agréable en lui-même, qui ne plaît qu'à l'aide de quelques ornemens arbitraires, & seulement à ceux qui sont convenus de les trouver beaux. Aussi à peine notre Musique est-elle supportable à nos propres oreilles, lorsqu'elle est exécutée par des voix médiocres qui

manquent d'art pour la faire valoir. Il faut des Fel & des Jeliotte pour chanter la Musique Françoise, mais toute voix est bonne pour l'Italienne, parce que les beautés du chant Italien sont dans la Musique même, au lieu que celles du chant François, s'il en a, ne sont que dans l'art du Chanteur. *

Trois choses me paroissent concourir à la perfection de la mélodie Italienne : La premiere est la douceur de la langue, qui rendant toutes les inflexions faciles, laisse au goût du Musicien la liberté d'en faire

* Au reste, c'est une erreur de croire qu'en général les Chanteurs Italiens ayent moins de voix que les François. Il faut au contraire qu'ils ayent le timbre plus fort & plus harmonieux pour pouvoir se faire entendre sur les théatres immenses de l'Italie, sans cesser de ménager les sons, comme le veut la Musique Italienne. Le chant François exige tout l'effort des poumons, toute l'étendue de la voix; plus fort, nous disent nos Maîtres, enflez les sons, ouvrez la bouche, donnez toute votre voix. Plus doux, disent les Maîtres Italiens, ne forcez point, chantez sans gêne, rendez vos sons doux, flexibles & coulans, reservez les éclats pour ces momens rares & passagers où il faut surprendre & déchirer. Or il me paroît que dans la nécessité de se faire entendre, celui-là doit avoir plus de voix, qui peut se passer de crier.

un choix plus exquis, de varier davantage les combinaiſons, & de donner à chaque Acteur un tour de chant particulier, de même que chaque homme à ſon geſte & ſon ton qui lui ſont propres, & qui le diſtinguent d'un autre homme.

La deuxiéme eſt la hardieſſe des modulations, qui quoique moins ſervilement préparées que les nôtres, ſe rendent plus agréables, en ſe rendant plus ſenſibles, & ſans donner de la dureté au chant, ajoûtent une vive énergie à l'expreſſion. C'eſt par elle que le Muſicien, paſſant bruſquement d'un ton ou d'un mode à un autre, & ſupprimant quand il le faut les tranſitions intermédiaires & ſcolaſtiques, ſait exprimer les réticences, les interruptions, les diſcours entre-coupés qui ſont le langage des paſſions impétueuſes, que le bouillant Metaſtaſe a employé ſi ſouvent, que les Porpora, les Galuppi, les Cocchi, les Perez, les Terradeglias ont ſçu rendre avec ſuccès, & que nos Poëtes ly-

riques connoissent aussi peu que nos Musiciens.

Le troisiéme avantage & celui qui prête à la mélodie son plus grand effet, est l'extrême précision de mesure qui s'y fait sentir dans les mouvemens les plus lents, ainsi que dans les plus gais : précision qui rend le chant animé & intéressant, les accompagnemens vifs & cadencés, qui multiplie réellement les chants, en faisant d'une même combinaison de sons, autant de différentes mélodies qu'il y a de maniere de les scander; qui porte au cœur tous les sentimens, & à l'esprit tous les tableaux; qui donne au Musicien le moyen de mettre en air tous les caractéres de paroles imaginables, plusieurs dont nous n'avons pas même l'idée * & qui rend

* Pour ne pas sortir du genre comique, le seul connu à Paris, voyez les airs, *Quando sciolto avrò il contratto*, &c. *Io ò un vespajo*, &c. *O questo o quello t'ai a risolvere*, &c. *A un gusto da stordire*, &c. *Stizzoso mio, stizzoso*, &c. *Io sono una Donzella*, &c. *Quanti maestri, quanti dottori*, &c. *I Sbirri già lo aspettano*, &c. *Ma dunque il*

rend tous les mouvemens propres à exprimer tous les caractéres * ou un ſeul mouvement propre à contraſter & changer de caractére au gré du Compoſiteur.

Voilà, ce me ſemble, les ſources d'où le chant Italien tire ſes charmes & ſon énergie ; à quoi l'on peut ajoûter une nouvelle & très-forte preuve de l'avantage de ſa mélodie, en ce qu'elle n'exige pas autant que la nôtre de ces fréquens renverſemens d'harmonie, qui donnent à la Baſſe-continue le véritable chant d'un deſſus. Ceux qui trouvent de ſi grandes beautés dans la mélodie Françoiſe, devroient bien nous dire à laquelle de ces

teſtamento, &c. *Senti me, ſe brami ſtare*, &c. tous caractéres d'Airs dont la Muſique Françoiſe n'a pas les premiers élemens, & dont elle n'eſt pas en état d'exprimer un ſeul mot.

* Je me contenterai d'en citer un ſeul exemple, mais très-frappant ; c'eſt l'air *Se pur d'un infelice*, &c. de la Fauſſe Suivante ; Air très-pathétique ſur un mouvement très-gai, auquel il n'a manqué qu'une voix pour le chanter, un Orcheſtre pour l'accompagner, des oreilles pour l'entendre, & la ſeconde partie qu'il ne falloit pas ſupprimer.

choſes elle en eſt redevable, ou nous montrer les avantages qu'elle a pour y ſuppléer.

Quand on commence à connoître la mélodie Italienne, on ne lui trouve d'abord que des graces, & on ne la croit propre qu'à exprimer des ſentimens agréables ; mais pour peu qu'on étudie ſon caractére pathétique & tragique, on eſt bientôt ſurpris de la force que lui prête l'art des Compoſiteurs dans les grands morceaux de Muſique. C'eſt à l'aide de ces modulations ſçavantes, de cette harmonie ſimple & pure, de ces accompagnemens vifs & brillans, que ces chants divins déchirent ou raviſſent l'ame, mettent le Spectateur hors de lui-même, & lui arrachent, dans ſes tranſports, des cris, dont jamais nos tranquilles Opera ne furent honorés.

Comment le Muſicien vient-il à bout de produire ces grands effets ? Eſt-ce à force de contraſter les mouvemens, de multiplier les accords, les notes, les par-

ties ? Eſt-ce à force d'entaſſer deſſeins ſur deſſeins, inſtrumens ſur inſtrumens ? Tout ce fracas, qui n'eſt qu'un mauvais ſupplément où le génie manque, étoufferoit le chant loin de l'animer, & détruiroit l'intérêt en partageant l'attention. Quelque harmonie que puiſſent faire enſemble pluſieurs parties toutes bien chantantes, l'effet de ces beaux chants s'évanouit auſſitôt qu'ils ſe font entendre à la fois, & il ne reſte que celui d'une ſuite d'accord, qui, quoiqu'on puiſſe dire, eſt toujours froide quand la mélodie ne l'anime pas; deſorte que plus on entaſſe des chants mal à propos, & moins la Muſique eſt agréable & chantante, parce qu'il eſt impoſſible à l'oreille de ſe prêter au même inſtant à pluſieurs mélodies, & que l'une effaçant l'impreſſion de l'autre, il ne réſulte du tout que de la confuſion & du bruit. Pour qu'une Muſique devienne intéreſſante, pour qu'elle porte à l'ame les ſentimens qu'on y veut exciter, il faut que toutes les

parties concourent à fortifier l'expression du sujet ; que l'harmonie ne serve qu'à le rendre plus énergique ; que l'accompagnement l'embelisse, sans le couvrir ni le défigurer ; que la Basse, par une marche uniforme & simple, guide en quelque sorte celui qui chante & celui qui écoute, sans que ni l'un ni l'autre s'en apperçoive ; il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille & qu'une idée à l'esprit.

Cette unité de mélodie me paroît une regle indispensable & non moins importante en Musique, que l'unité d'action dans une Tragédie ; car elle est fondée sur le même principe, & dirigée vers le même objet. Aussi tous les bons Compositeurs Italiens s'y conforment-ils avec un soin qui dégénere quelquefois en affectation, & pour peu qu'on y réfléchisse, on sent bien-tôt que c'est d'elle que leur Musique tire son principal effet. C'est dans cette grande regle qu'il faut chercher la

cauſe des fréquens accompagnemens à l'uniſſon qu'on remarque dans la Muſique Italienne, & qui, fortifiant l'idée du chant, en rendent en même-tems les ſons plus moëlleux, plus doux & moins fatiguans pour la voix. Ces uniſſons ne ſont point praticables dans notre Muſique, ſi ce n'eſt ſur quelques caractéres d'airs choiſis & tournés exprès pour cela; jamais un air pathétique François ne feroit ſupportable accompagné de cette maniere, parce que la Muſique vocale & l'inſtrumentale ayant parmi nous des caractéres différens, on ne peut, ſans pécher contre la mélodie & le goût, appliquer à l'une les mêmes tours qui conviennent à l'autre, ſans compter que la meſure étant toujours vague & indéterminée, ſur-tout dans les airs lents, les inſtrumens & la voix ne pourroient jamais s'accorder, & ne marcheroient point aſſez de concert pour produire enſemble un effet agréable. Une beauté qui réſulte encore de ces uniſſons,

c'eſt de donner une expreſſion plus ſenſible à la mélodie, tantôt en renforçant tout d'un coup les inſtrumens ſur un paſſage, tantôt en les radouciſſant, tantôt en leur donnant un trait de chant énergique & ſaillant que la voix n'auroit pu faire, & que l'Auditeur adroitement trompé ne laiſſe pas de lui attribuer quand l'orcheſtre ſçait le faire ſortir à propos. De-là naît encore cette parfaite correſpondance de la ſymphonie & du chant, qui fait que tous les traits qu'on admire dans l'une, ne ſont que des développemens de l'autre, deſorte que c'eſt toujours dans la partie vocale qu'il faut chercher la ſource de toutes les beautés de l'accompagnement. Cet accompagnement eſt ſi bien un avec le chant, & ſi exactement rélatif aux paroles, qu'il ſemble ſouvent déterminer le jeu & dicter à l'Acteur le geſte qu'il doit faire * & tel qui n'auroit pu jouer le rolle

* On en trouve des exemples fréquens dans les Intermédes qui nous ont été donnés cette année, entre autres dans l'air *a un guſto da ſtordire* du Maître de Muſique, dans celui

ſur les paroles ſeules, le jouera très-juſte ſur la Muſique, parce qu'elle fait bien ſa fonction d'interprête.

Au reſte, il s'en faut beaucoup que les accompagnemens Italiens ſoient toujours à l'uniſſon de la voix. Il y a deux cas aſſez fréquens où le Muſicien les en ſépare: L'un, quand la voix roulant avec légereté ſur des cordes d'harmonie, fixe aſſez l'attention pour que l'accompagnement ne puiſſe la partager, encore alors donne-t-on tant de ſimplicité à cet accompagnement, que l'oreille affectée ſeulement d'accords agréables, n'y ſent aucun chant qui puiſſe la diſtraire. L'autre cas demande un peu plus de ſoin pour le faire entendre.

Quand le Muſicien ſçaura ſon art, dit l'Auteur de la Lettre ſur les Sourds & les Muets, *les parties d'accompagnement concourreront ou à fortifier l'expreſſion de la*

ſon Padrone de la femme orgueilleuſe, dans celui *vi ſto ben* du Tracollo, dans celui *tu non penſi no ſignora* de la Bohemienne, & dans preſque tous ceux qui demandent du jeu.

partie chantante, ou à ajoûter de nouvelles idées que le ſujet demandoit, & que la partie chantante n'aura pu rendre. Ce paſſage me paroît renfermer un précepte très-utile, & voici comment je penſe qu'on doit l'entendre.

Si le chant eſt de nature à exiger quelques additions, ou comme diſoient nos anciens Muſiciens, quelques *diminutions* * qui ajoutent à l'expreſſion ou à l'agrément ſans détruire en cela l'unité de mélodie, deſorte que l'oreille, qui blâmeroit peut-être ces additions faites par la voix, les approuve dans l'accompagnement & s'en laiſſe doucement affecter, ſans ceſſer pour cela d'être attentive au chant; alors l'habile Muſicien, en les ménageant à propos & les employant avec goût, embellira ſon ſujet & le rendra plus expreſſif ſans le rendre moins un; & quoique l'accompagnement n'y ſoit pas exactement ſemblable

* On trouvera le mot *diminution* dans le quatriéme volume de l'Encyclopedie.

à la partie chantante, l'un & l'autre ne feront pourtant qu'un chant & qu'une mélodie. Que ſi le ſens des paroles comporte une idée acceſſoire que le chant n'aura pas pu rendre, le Muſicien l'enchaſſera dans des ſilences ou dans des tenues, de maniere qu'il puiſſe la préſenter à l'Auditeur, ſans le détourner de celle du chant. L'avantage ſeroit encore plus grand, ſi cette idée acceſſoire pouvoit être rendue par un accompagnement contraint & continu, qui fît plutôt un leger murmure qu'un véritable chant, comme feroit le bruit d'une riviere ou le gazouillement des oiſeaux : car alors le Compoſiteur pourroit ſéparer tout à fait le chant de l'accompagnement, & deſtinant uniquement ce dernier à rendre l'idée acceſſoire, il diſpoſera ſon chant de maniere à donner des jours fréquens à l'orcheſtre, en obſervant avec ſoin que la ſymphonie ſoit toujours dominée par la partie chantante, ce qui dépend encore plus de l'art du Com-

poſiteur, que de l'exécution des Inſtrumens: mais ceci demande une expérience conſommée pour éviter la duplicité de mélodie.

Voilà tout ce que la régle de l'unité peut accorder au goût du Muſicien, pour parer le chant ou le rendre plus expreſſif, ſoit en embelliſſant le ſujet principal, ſoit en y en ajoutant un autre qui lui reſte aſſujetti. Mais de faire chanter à part des Violons d'un côté, de l'autre des Flutes, de l'autre des Baſſons, chacun ſur un deſſein particulier, & preſque ſans rapport entre eux, & d'appeller tout ce cahos, de la Muſique, c'eſt inſulter également l'oreille & le jugement des Auditeurs.

Une autre choſe, qui n'eſt pas moins contraire que la multiplication des parties, à la régle que je viens d'établir, c'eſt l'abus ou plutôt l'uſage des fugues, imitations, doubles deſſeins, & autres beautés arbitraires & de pure conven-

tion, qui n'ont presque de mérite que la difficulté vaincue, & qui toutes ont été inventées dans la naissance de l'Art pour faire briller le savoir, en attendant qu'il fût question du génie. Je ne dis pas qu'il soit tout-à-fait impossible de conserver l'unité de mélodie dans une fugue, en conduisant habilement l'attention de l'auditeur d'une partie à l'autre, à mesure que le sujet y passe; mais ce travail est si pénible, que presque personne n'y réussit, & si ingrat, qu'à peine le succès peut-il dédomager de la fatigue d'un tel ouvrage. Tout cela n'aboutissant qu'à faire du bruit, ainsi que la plupart de nos chœurs si admirés *, est également indigne d'occu-

* Les Italiens ne sont pas eux-mêmes tout-à-fait revenus de ce préjugé barbare. Ils se piquent encore d'avoir dans leurs Eglises de la Musique bruyante; ils ont souvent des Messes & des Motets à quatre Chœurs, chacun sur un dessein différent; mais les grands Maîtres ne font que rire de tout ce fatras. Je me souviens que Terradeglias me parlant de plusieurs Motets de sa composition où il avoit mis des Chœurs travaillés avec un grand soin, étoit honteux d'en avoir fait de si beaux, & s'en excusoit sur sa jeunesse; autre fois, disoit-il, j'aimois à faire du bruit; à présent je tâche de faire de la Musique.

per la plume d'un homme de génie, & l'attention d'un homme de goût. A l'égard des contre-fugues, doubles fugues, fugues renverſées, baſſes contraintes, & autres ſottiſes difficiles que l'oreille ne peut ſouffrir, & que la raiſon ne peut juſtifier, ce ſont évidemment des reſtes de barbarie & de mauvais goût, qui ne ſubſiſtent, comme les portails de nos Egliſes gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire.

Il a été un tems où l'Italie étoit barbare, & même après la renaiſſance des autres Arts que l'Europe lui doit tous, la Muſique plus tardive n'y a point pris aiſément cette pureté de goût qu'on y voit briller aujourd'hui, & l'on ne peut guéres donner une plus mauvaiſe idée de ce qu'elle étoit alors qu'en remarquant qu'il n'y a eu pendant long-tems qu'une même Muſique en France & en Italie *,

* L'Abbé Du Bos ſe tourmente beaucoup pour faire honneur aux Païs-Bas du renouvellement de la Muſique, & cela pourroit s'admettre, ſi l'on donnoit le nom de Muſi-

& que les Muficiens des deux contrées communiquoient familiérement entr'eux, non pourtant fans qu'on put remarquer déja dans les nôtres le germe de cette jaloufie, qui eft inféparable de l'infériorité. Lully même, allarmé de l'arrivée de Correlli, fe hâta de le faire chaffer de France : ce qui lui fut d'autant plus aifé que Correlli étoit plus grand homme, & par conféquent moins courtifan. Dans ces tems où la Mufique naiffoit à peine, elle avoit en Italie cette ridicule emphafe de fcience harmonique, ces pédantefques prétentions de doctrine qu'elle a chérement confervée parmi nous, & par lefquelles on diftingue aujourd'hui cette Mufique

que à un continuel rempliffage d'accords; mais fi l'harmonie n'eft que la bafe commune & que la mélodie feule conftitue le caractére, non feulement la Mufique moderne eft née en Italie, mais il y a quelque apparence que dans toutes nos Langues vivantes, la Mufique Italienne eft la feule qui puiffe réellement exifter. Du tems d'Orlande & de Goudimel, on faifoit de l'harmonie & des fons, Lully y a joint un peu de cadence; Corelli, Buononcini, Vinci & Pergolefe, font les premiers qui ayent fait de la Mufique.

méthodique, compaſſée, mais ſans génié, ſans invention & ſans goût, qu'on appelle à Paris, *Muſique écrite* par excellence, & qui, tout au plus, n'eſt bonne, en effet, qu'à écrire, & jamais à exécuter.

Depuis même que les Italiens ont rendu l'harmonie plus pure, plus ſimple, & donné tous leurs ſoins à la perfection de la mélodie, je ne nie pas qu'il ne ſoit encore demeuré parmi eux quelques légéres traces des fugues & deſſeins gothiques, & quelques fois de doubles & triples mélodies. C'eſt de quoi je pourrois citer pluſieurs exemples dans les Intermédes qui nous ſont connus, & entre autre le mauvais quatuor qui eſt à la fin de *la Femme orgueilleuſe*. Mais outre que ces choſes ſortent du caractére établi, outre qu'on ne trouve jamais rien de ſemblable dans les Tragédies, & qu'il n'eſt pas plus juſte de juger l'Opera Italien ſur ces farces, que de juger notre Théatre Fran-

çois ſur l'*Impromptu de Campagne*, ou *le Baron de la Craſſe :* il faut auſſi rendre juſtice à l'art avec lequel les Compoſiteurs ont ſouvent évité dans ces Intermédes les piéges qui leur étoient tendus par les Poëtes, & ont fait tourner au profit de la régle des ſituations qui ſembloient les forcer à l'enfreindre.

De toutes les parties de la Muſique, la plus difficile à traiter ſans ſortir de l'unité de mélodie, eſt le Duo, & cet article mérite de nous arrêter un moment. L'Auteur de la Lettre ſur Omphale a déja remarqué que les Duo ſont hors de la Nature ; car rien n'eſt moins naturel que de voir deux perſonnes ſe parler à la fois durant un certain tems, ſoit pour dire la même choſe, ſoit pour ſe contredire, ſans jamais s'écouter ni ſe répondre : Et quand cette ſuppoſition pourroit s'admettre en certains cas, il eſt bien certain que ce ne ſeroit jamais dans la Tragédie, où cette indécence n'eſt convenable ni à la dignité

des perſonnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur ſuppoſe. Or le meilleur moyen de ſauver cette abſurdité, c'eſt de traiter le plus qu'il eſt poſſible le Duo en Dialogue, & ce premier ſoin regarde le Poëte ; ce qui regarde le Muſicien, c'eſt de trouver un chant convenable au ſujet, & diſtribué de telle ſorte, que chacun des Interlocuteurs parlant alternativement, toute la ſuite du Dialogue ne forme qu'une mélodie, qui ſans changer de ſujet, ou du moins ſans altérer le mouvement, paſſe dans ſon progrès d'une partie à l'autre, ſans ceſſer d'être une, & ſans enjamber. Quand on joint enſemble les deux parties ce qui doit ſe faire rarement & durer peu; il faut trouver un chant ſuſceptible d'une marche par tierces, ou par ſixtes, dans lequel la ſeconde partie faſſe ſon effet ſans diſtraire l'oreille de la premiere. Il faut garder la dureté des diſſonances, les ſons perçans & renforcés, le fortiſſimo de l'Orcheſtre

l'Orcheſtre pour des inſtans de déſordre & de tranſport, où les Acteurs ſemblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout Spectateur ſenſible, & lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie ſobrement ménagée. Mais ces inſtans doivent être rares & amenés avec art. Il faut par une Muſique douce & affectueuſe avoir déja diſpoſé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'un & l'autre ſe prêtent à ces ébranlemens violens, & il faut qu'ils paſſent avec la rapidité qui convient à notre foibleſſe; car quand l'agitation eſt trop forte, elle ne ſauroit durer, & tout ce qui eſt au-delà de la Nature ne touche plus.

En diſant ce que les Duo doivent être, j'ai dit préciſement ce qu'ils ſont dans les Opéra Italiens. Si quelqu'un a pû entendre ſur un Théatre d'Italie un Duo tragique chanté par deux bons Acteurs, & accompagné par un véritable Orcheſtre, ſans en être attendri; s'il a pu d'un œil

ſec aſſiſter aux Adieux de Mandane & d'Arbace, je le tiens digne de pleurer à ceux de Lybie & d'Epaphus.

Mais ſans inſiſter ſur les Duo tragiques, genre de Muſique dont on n'a pas même l'idée à Paris, je puis vous citer un Duo comique qui y eſt connu de tout le monde, & je le citerai hardiment comme un modéle de chant, d'unité de mélodie, de dialogue & de goût, auquel, ſelon moi, rien ne manquera, quand il ſera bien executé, que des Auditeurs qui ſachent l'entendre: c'eſt celui du premier acte de la Serva Padrona, *Lo conoſco a quegl' occhietti*, &c. J'avoue que peu de Muſiciens François ſont en état d'en ſentir les beautés, & je dirois volontiers du Pergoleſe, comme Ciceron diſoit d'Homére, que c'eſt déja avoir fait beaucoup de progrès dans l'Art, que de ſe plaire à ſa lecture.

J'eſpére, Monſieur, que vous me pardonnerez la longueur de cet article, en faveur de ſa nouveauté, & de l'impor-

tance de son objet. J'ai cru devoir m'étendre un peu sur une régle aussi essentielle que celle de l'unité de mélodie ; régle dont aucun Théoricien, que je sache, n'a parlé jusqu'à ce jour ; que les Compositeurs Italiens ont seuls sentie & pratiquée, sans se douter, peut-être, de son existence ; & de laquelle dépendent la douceur du chant, la force de l'expression, & presque tout le charme de la bonne Musique. Avant que de quitter ce sujet, il me reste à vous montrer qu'il en resulte de nouveaux avantages pour l'harmonie même, aux dépens de laquelle je semblois accorder tout l'avantage à la mélodie ; & que l'expression du chant donne lieu à celle des accords en forçant le Compositeur à les ménager.

Vous ressouvenez-vous, Monsieur, d'avoir entendu quelquefois dans les Intermédes qu'on nous a donnés cette année le fils de l'Entrepreneur Italien, jeune enfant de dix ans au plus, accompagner

quelques fois à l'Opéra. Nous fumes frappés dès le premier jour, de l'effet que produisoit sous ses petits doigts, l'accompagnement du Clavecin ; & tout le spectacle s'apperçut à son jeu précis & brillant que ce n'étoit pas l'Accompagnateur ordinaire. Je cherchai aussi-tôt les raisons de cette différence, car je ne doutois pas que le sieur Noblet ne fût bon harmoniste & n'accompagnât très-exactement : mais quelle fut ma surprise en observant les mains du petit bon homme, de voir qu'il ne remplissoit presque jamais les accords, qu'il supprimoit beaucoup de sons, & n'employoit très-souvent que deux doigts, dont l'un sonnoit presque toujours l'octave de la Basse ! Quoi ! disois-je en moi-même, l'harmonie complette fait moins d'effet que l'harmonie mutilée, & nos Accompagnateurs en rendant tous les accords pleins, ne font qu'un bruit confus, tandis que celui-ci avec moins de sons fait plus d'harmonie,

ou du moins, rend ſon accompagnement plus ſenſible & plus agréable ! Ceci fut pour moi un problême inquiétant, & j'en compris encore mieux toute l'importance, quand après d'autres obſervations je vis que les Italiens accompagnoient tous de la même maniere que le petit Bambin, & que, par conſéquent, cette épargne dans leur accompagnement devoit tenir au même principe que celle qu'ils affectent dans leurs partitions.

Je comprenois bien que la Baſſe étant le fondement de toute l'harmonie, doit toujours dominer ſur le reſte, & que quand les autres parties l'étouffent ou la couvrent, il en réſulte une confuſion qui peut rendre l'harmonie plus ſourde ; & je m'expliquois ainſi pourquoi les Italiens, ſi économes de leur main droite dans l'accompagnement, redoublent ordinairement à la gauche l'octave de la Baſſe ; pourquoi ils mettent tant de Contre-baſſes dans leurs orcheſtres ; & pour-

quoi ils font ſi ſouvent marcher leurs quintes * avec la Baſſe, au lieu de leur donner une autre partie, comme les François ne manquent jamais de faire. Mais ceci, qui pouvoit rendre raiſon de la netteté des accords, n'en rendoit pas de leur énergie, & je vis bien-tôt qu'il devoit y avoir quelque principe plus caché & plus fin de l'expreſſion que je remarquois dans la ſimplicité de l'harmonie Italienne, tandis que je trouvois la nôtre ſi compoſée, ſi froide & ſi languiſſante.

Je me ſouvins alors d'avoir lû dans quelque ouvrage de M. Rameau, que chaque conſonance a ſon caractére particulier, c'eſt-à-dire, une maniere d'affecter l'ame qui lui eſt propre; que l'effet de la tierce n'eſt point le même que celui de

* On peut remarquer à l'orcheſtre de notre Opera, que dans la Muſique Italienne les quintes ne jouent preſque jamais leur partie quand elle eſt à l'octave de la Baſſe; peut-être ne daigne-t-on pas même la copier en pareil cas. Ceux qui conduiſent l'orcheſtre ignoreroient-ils que ce défaut de liaiſon entre la Baſſe & le deſſus rend l'harmonie trop ſéche?

la quinte, ni l'effet de la quarte le même que celui de la ſixte. De même les tierces & les ſixtes mineures doivent produire des affections différentes de celles que produiſent les tierces & les ſixtes majeures; & ces faits une fois accordés, il s'enſuit aſſez évidemment que les diſſonances & tous les intervalles poſſibles ſeront auſſi dans le même cas. Expérience que la raiſon confirme, puiſque toutes les fois que les rapports ſont différens, l'impreſſion ne ſçauroit être la même.

Or, me diſois-je à moi-même en raiſonnant d'après cette ſuppoſition, je vois clairement que deux conſonances ajoutées l'une à l'autre mal à propos, quoique ſelon les regles des accords, pourront, même en augmentant l'harmonie, affoiblir mutuellement leur effet, le combattre, ou le partager. Si tout l'effet d'une quinte m'eſt néceſſaire pour l'expreſſion dont j'ai beſoin, je peux riſquer d'affoiblir cette expreſſion par un troiſiéme ſon, qui diviſant

cette quinte en deux autres intervalles ; en modifiera néceſſairement l'effet par celui des deux tierces dans leſquelles je la réſous ; & ces tierces mêmes, quoique le tout enſemble faſſe une fort bonne harmonie, étant de différente eſpece, peuvent encore nuire mutuellement à l'impreſſion l'une de l'autre. De même, ſi l'impreſſion ſimultanée de la quinte & des deux tierces m'étoit néceſſaire, j'affoiblirois & j'altérerois mal à propos cette impreſſion, en retranchant un des trois ſons qui en forment l'accord. Ce raiſonnement devient encore plus ſenſible, appliqué à la diſſonance. Suppoſons que j'aie beſoin de toute la dureté du triton, ou de toute la fadeur de la fauſſe quinte ; oppoſition, pour le dire en paſſant, qui prouve combien les divers renverſemens des accords en peuvent changer l'effet ; ſi dans une telle circonſtance, au lieu de porter à l'oreille les deux uniques ſons qui forment la diſſonance, je m'aviſe de remplir l'accord

de tous ceux qui lui conviennent, alors j'ajoute au triton la ſeconde & la ſixte, & à la fauſſe quinte la ſixte & la tierce, c'eſt-à-dire, qu'introduiſant dans chacun de ces accords une nouvelle diſſonance, j'y introduis en même-tems trois conſonances, qui doivent néceſſairement en tempérer & affoiblir l'effet, en rendant un de ces accords moins fade & l'autre moins dur. C'eſt donc un principe certain & fondé dans la nature, que toute Muſique où l'harmonie eſt ſcrupuleuſement remplie, tout accompagnement où tous les accords ſont complets, doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très-peu d'expreſſion: ce qui eſt préciſément le caractére de la Muſique Françoiſe. Il eſt vrai qu'en ménageant les accords & les parties, le choix devient difficile & demande beaucoup d'expérience & de goût pour le faire toujours à propos; mais s'il y a une regle pour aider au Compoſiteur à ſe bien conduire en pareille occaſion, c'eſt certaine-

ment celle de l'unité de mélodie que j'ai taché d'établir; ce qui se rapporte au caractére de la Musique Italienne & rend raison de la douceur du chant jointe à la force d'expression qui y regnent.

Il suit de tout ceci, qu'après avoir bien étudié les regles élémentaires de l'harmonie, le Musicien ne doit point se hâter de la prodiguer inconsidérément, ni se croire en état de composer parce qu'il sçait remplir des accords; mais qu'il doit, avant que de mettre la main à l'œuvre, s'appliquer à l'étude beaucoup plus longue & plus difficile des impressions diverses que les consonances, les dissonances & tous les accords font sur les oreilles sensibles, & se dire souvent à lui-même, que le grand art du Compositeur ne consiste pas moins à sçavoir discerner dans l'occasion les sons qu'on doit supprimer, que ceux dont il faut faire usage. C'est en étudiant & feuilletant sans cesse lés chefs-d'œuvres de l'Italie qu'il apprendra à faire

ce choix exquis, ſi la nature lui a donné aſſez de génie & de goût pour en ſentir la néceſſité ; car les difficultés de l'art ne ſe laiſſent appercevoir qu'à ceux qui ſont faits pour les vaincre, & ceux-là ne s'aviſeront pas de compter avec mépris les portées vuides d'une partition; mais voyant la facilité qu'un Ecolier auroit eue à les remplir, ils ſoupçonneront & chercheront les raiſons de cette ſimplicité trompeuſe, d'autant plus admirable, qu'elle cache des prodiges ſous une feinte négligence, & que l'*arte che tutto fà, nulla ſi ſcuopre.*

Voilà, à ce qu'il me ſemble, la cauſe des effets ſurprenans que produit l'harmonie de la Muſique Italienne, quoique beaucoup moins chargée que la nôtre, qui en produit ſi peu. Ce qui ne ſignifie pas qu'il ne faille jamais remplir l'harmonie, mais qu'il ne faut la remplir qu'avec choix & diſcernement ; ce n'eſt pas non plus à dire que pour ce choix le Muſi-

cien ſoit obligé de faire tous ces raiſonnemens, mais qu'il en doit ſentir le réſultat. C'eſt à lui d'avoir du génie & du goût pour trouver les choſes d'effet ; c'eſt au Théoricien à en chercher les cauſes & à dire pourquoi ce ſont des choſes d'effet.

Si vous jettez les yeux ſur nos compoſitions modernes, ſurtout ſi vous les écoutez, vous reconnoîtrez bien-tôt que nos Muſiciens ont ſi mal compris tout ceci, que, s'efforçant d'arriver au même but, ils ont directement ſuivi la route oppoſée ; & s'il m'eſt permis de vous dire naturellement ma penſée, je trouve que plus notre Muſique ſe perfectionne en apparence, & plus elle ſe gâte en effet. Il étoit peut-être néceſſaire qu'elle vînt au point où elle eſt, pour accoutumer inſenſiblement nos oreilles à rejetter les préjugés de l'habitude, & à goûter d'autres airs que ceux dont nos Nourrices nous ont endormis ; mais je prévois que pour la porter au très-médiocre dégré de

bonté dont elle eſt ſuſceptible, il faudra tôt ou tard commencer par redeſcendre ou remonter au point où Lully l'avoit miſe. Convenons que l'harmonie de ce célebre Muſicien eſt plus pure & moins renverſée, que ſes Baſſes ſont plus naturelles & marchent plus rondement, que ſon chant eſt mieux ſuivi, que ſes accompagnemens moins chargés naiſſent mieux du ſujet & en ſortent moins, que ſon récitatif eſt beaucoup moins maniéré, & par conſéquent beaucoup meilleur que le nôtre; ce qui ſe confirme par le goût de l'exécution : car l'ancien récitatif étoit rendu par les Acteurs de ce tems-là tout autrement que nous ne faiſons aujourd'hui; il étoit plus vif & moins traînant; on le chantoit moins, & on le déclamoit davantage. * Les cadences, les ports de

* Cela ſe prouve par la durée des Opera de Lully, beaucoup plus grande aujourd'hui que de ſon tems, ſelon le rapport unanime de tous ceux qui les ont vûs anciennement. Auſſi toutes les fois qu'on redonne ces Opera eſt-on obligé d'y faire des retranchemens conſidérables.

voix ſe ſont multipliés dans le nôtre ; il eſt devenu encore plus languiſſant, & l'on n'y trouve preſque plus rien qui le diſtingue de ce qu'il nous plaît d'appeller *air*.

Puiſqu'il eſt queſtion d'airs & de récitatifs, vous voulez bien, Monſieur, que je termine cette Lettre par quelques obſervations ſur l'un & ſur l'autre, qui deviendront peut-être des éclairciſſemens utiles à la ſolution du problême dont il s'agit.

On peut juger de l'idée de nos Muſiciens ſur la conſtitution d'un Opera, par la ſingularité de leur nomenclature. Ces grands morceaux de Muſique Italienne qui raviſſent ; ces chefs-d'œuvres de génie qui arrachent des larmes, qui offrent les tableaux les plus frappans, qui peignent les ſituations les plus vives, & portent dans l'ame toutes les paſſions qu'ils expriment, les François les appellent des *ariettes*. Ils donnent le nom d'*airs* à ces inſi-

pides chanſonnettes, dont ils entre-mêlent les ſcenes de leurs Opera, & réſervent celui de monologues par excellence à ces traînantes & ennuyeuſes lamentations, à qui il ne manque pour aſſoupir tout le monde, que d'être chantées juſte & ſans cris.

Dans les Opera Italiens tous les airs ſont en ſituation & font partie des ſcenes. Tantôt c'eſt un pere déſeſpéré qui croit voir l'ombre d'un fils qu'il a fait mourir injuſtement, lui reprocher ſa cruauté : tantôt c'eſt un prince débonnaire, qui, forcé de donner un exemple de ſévérité, demande aux Dieux de lui ôter l'empire, ou de lui donner un cœur moins ſenſible. Ici c'eſt une mere tendre qui verſe des larmes en retrouvant ſon fils qu'elle croyoit mort. Là, c'eſt le langage de l'amour, non rempli de ce fade & puérile galimatias de flammes & de chaînes, mais tragique, vif, bouillant, entrecoupé, & tel qu'il convient aux paſſions impétueu-

ſes. C'eſt ſur de telles paroles qu'il ſied bien de déployer toutes les richeſſes d'une Muſique pleine de force & d'expreſſion ; & de rencherir ſur l'énergie de la Poëſie par celle de l'harmonie & du chant. Au contraire, les paroles de nos ariettes toujours détachées du ſujet, ne ſont qu'un miſérable jargon emmiellé, qu'on eſt trop heureux de ne pas entendre : c'eſt une collection faite au hazard du très-petit nombre de mots ſonores que notre langue peut fournir, tournés & retournés de toutes les manieres, excepté de celle qui pourroit leur donner du ſens. C'eſt ſur ces impertinens amphigouris que nos Muſiciens épuiſent leur goût & leur ſçavoir ; & nos Acteurs leurs geſtes & leurs poumons ; c'eſt à ces morceaux extravagans que nos femmes ſe pâment d'admiration ; & la preuve la plus marquée que la Muſique Françoiſe ne ſçait ni peindre ni parler, c'eſt qu'elle ne peut développer le peu de beautés dont elle eſt ſuſceptible,

que ſur des paroles qui ne ſignifient rien. Cependant, à entendre les François parler de Muſique, on croiroit que c'eſt dans leurs Opéra qu'elle peint de grands tableaux & de grandes paſſions, & qu'on ne trouve que des ariettes dans les Opéra Italiens, où le nom même d'ariette & la ridicule choſe qu'il exprime ſont également inconnus. Il ne faut pas être ſurpris de la groſſiereté de ces préjugés: la Muſique Italienne n'a d'ennemis, même parmi nous, que ceux qui n'y connoiſſent rien; & tous les François qui ont tenté de l'étudier dans le ſeul deſſein de la critiquer en connoiſſance de cauſe, ont bientôt été ſes plus zélés admirateurs.*

Après les ariettes, qui font à Paris le triomphe du goût moderne, viennent les fameux monologues qu'on admire dans

* C'eſt un préjugé peu favorable à la Muſique Françoiſe, que ceux qui la mépriſent le plus ſoient préciſément ceux qui la connoiſſent le mieux; car elle eſt auſſi ridicule quand on l'examine, qu'inſupportable quand on l'écoute.

nos anciens Opéra : Sur quoi l'on doit remarquer que nos plus beaux airs ſont toujours dans les monologues & jamais dans les ſcenes, parce que nos Acteurs n'ayant aucun jeu muet, & la Muſique n'indiquant aucun geſte & ne peignant aucune ſituation, celui qui garde le ſilence ne ſçait que faire de ſa perſonne pendant que l'autre chante.

Le caractére traînant de la langue, le peu de flexibilité de nos voix, & le ton lamentable qui regne perpétuellement dans notre Opéra, mettent preſque tous les monologues François ſur un mouvement lent, & comme la meſure ne s'y fait ſentir ni dans le chant, ni dans la Baſſe, ni dans l'accompagnement, rien n'eſt ſi traînant, ſi lâche, ſi languiſſant que ces beaux monologues que tout le monde admire en bâillant ; ils voudroient être triſtes & ne ſont qu'ennuyeux ; ils voudroient toucher le cœur & ne font qu'affliger les oreilles.

Les Italiens ſont plus adroits dans leurs Adagio : car lorſque le chant eſt ſi lent qu'il ſeroit à craindre qu'il ne laiſsât affoiblir l'idée de la meſure, ils font marcher la baſſe par notes égales qui marquent le mouvement, & l'accompagnement le marque auſſi par des ſubdiviſions de notes, qui ſoutenant la voix & l'oreille en meſure, ne rendent le chant que plus agréable & ſur-tout plus énergique par cette préciſion. Mais la nature du chant François interdit cette reſſource à nos Compoſiteurs : car dès que l'Acteur ſeroit forcé d'aller en meſure, il ne pourroit plus développer ſa voix ni ſon jeu, traîner ſon chant, renfler, prolonger ſes ſons, ni crier à pleine tête, & par conſéquent il ne ſeroit plus applaudi.

Mais ce qui prévient encore plus efficacement la monotonie & l'ennui dans les Tragédies Italiennes, c'eſt l'avantage de pouvoir exprimer tous les ſentimens & peindre tous les caractéres avec telle

mesure & tel mouvement qu'il plaît au Compositeur. Notre mélodie, qui ne dit rien par elle-même, tire toute son expression du mouvement qu'on lui donne; elle est forcément triste sur une mesure lente, furieuse ou gaye sur un mouvement vif, grave sur un mouvement modéré : le chant n'y fait presque rien, la mesure seule, ou, pour parler plus juste, le seul dégré de vitesse détermine le caractére. Mais la mélodie Italienne trouve dans chaque mouvement des expressions pour tous les caractéres, des tableaux pour tous les objets. Elle est, quand il plaît au Musicien, triste sur un mouvement vif, gaye sur un mouvement lent, & comme je l'ai déja dit, elle change sur le même mouvement de caractére au gré du Compositeur; ce qui lui donne la facilité des contrastes, sans dépendre en cela du Poëte & sans s'exposer à des contresens.

Voilà la source de cette prodigieuse variété que les grands Maîtres d'Italie sçavent

répandre dans leurs Opéra, ſans jamais ſortir de la nature : variété qui prévient la monotonie, la langueur & l'ennui, & que les Muſiciens François ne peuvent imiter, parce que leurs mouvemens ſont donnés par le ſens des paroles, & qu'ils ſont forcés de s'y tenir, s'ils ne veulent tomber dans des contreſens ridicules.

A l'égard du récitatif, dont il me reſte à parler, il ſemble que pour en bien juger il faudroit une fois ſçavoir préciſément ce que c'eſt ; car juſqu'ici je ne ſçache pas que de tous ceux qui en ont diſputé, perſonne ſe ſoit aviſé de le définir. Je ne ſçais, Monſieur, quelle idée vous pouvez avoir de ce mot; quant à moi, j'appelle récitatif une déclamation harmonieuſe, c'eſt-à-dire, une déclamation dont toutes les inflexions ſe font par intervalles harmoniques. D'où il ſuit que comme chaque langue a une déclamation qui lui eſt propre, chaque langue

doit aussi avoir son récitatif particulier; ce qui n'empêche pas qu'on ne puisse très-bien comparer un récitatif à un autre, pour sçavoir lequel des deux est le meilleur, ou celui qui se rapporte le mieux à son objet.

Le récitatif est nécessaire dans les drames lyriques, 1. Pour lier l'action & rendre le spectacle un. 2. Pour faire valoir les airs, dont la continuité deviendroit insupportable. 3. Pour exprimer une multitude de choses qui ne peuvent ou ne doivent point être exprimées par la Musique chantante & cadencée. La simple déclamation ne pouvoit convenir à tout cela dans un ouvrage lyrique, parce que la transition de la parole au chant, & surtout du chant à la parole, a une dureté à laquelle l'oreille se prête difficilement, & forme un contraste ridicule qui détruit toute l'illusion, & par conséquent l'intérêt; car il y a une sorte de vraisemblance qu'il faut conserver, même à l'Opéra, en

rendant le discours tellement uniforme, que le tout puisse être pris au moins pour une langue hypothétique. Joignez à cela que le secours des accords augmente l'énergie de la déclamation harmonieuse, & dédommage avantageusement de ce qu'elle a de moins naturel dans les intonations.

Il est évident, d'après ces idées, que le meilleur récitatif, dans quelque Langue que ce soit, si elle a d'ailleurs les conditions nécessaires, est celui qui approche le plus de la parole ; s'il y en avoit un qui en approchât tellement, en conservant l'harmonie qui lui convient, que l'oreille ou l'esprit pût s'y tromper, on devroit prononcer hardiment que celui-là auroit atteint toute la perfection dont aucun récitatif puisse être susceptible.

Examinons maintenant sur cette régle ce qu'on appelle en France, récitatif, & dites-moi, je vous prie, quel rapport vous pouvez trouver entre ce récitatif &

notre déclamation ? Comment concevrez-vous jamais que la Langue Françoiſe dont l'accent eſt ſi uni, ſi ſimple, ſi modeſte, ſi peu chantant, ſoit bien rendue par les bruyantes & criardes intonations de ce récitatif, & qu'il y ait quelque rapport entre les douces inflexions de la parole & ces ſons ſoutenus & renflés, ou plutôt ces cris éternels qui font le tiſſu de cette partie de notre Muſique encore plus même que des airs ? Faites, par exemple, réciter à quelqu'un qui ſache lire, les quatre premiers vers de la fameuſe reconnoiſſance d'Iphigénie. A peine reconnoîtrez-vous quelques légéres inégalités, quelques foibles inflexions de voix dans un récit tranquille, qui n'a rien de vif ni de paſſionné, rien qui doive engager celle qui le fait à élever ou abaiſſer la voix. Faites enſuite réciter par une de nos Actrices ces mêmes vers ſur la note du Muſicien, & tâchez, ſi vous le pouvez, de ſupporter cette extravagante criail-

lerie, qui paſſe à chaque inſtant de bas en haut & de haut en bas, parcourt ſans ſujet toute l'étendue de la voix, & ſuſpend le récit hors de propos pour *filer de beaux ſons* ſur des ſyllabes qui ne ſignifient rien, & qui ne forment aucun repos dans le ſens !

Qu'on joigne à cela les frédons, les cadences, les ports-de-voix qui reviennent à chaque inſtant, & qu'on me diſe quelle analogie il peut y avoir entre la parole & toute cette mauſſade pretintaille, entre la déclamation & ce prétendu récitatif? qu'on me montre au moins quelque côté par lequel on puiſſe raiſonnablement vanter ce merveilleux récitatif François dont l'invention fait la gloire de Lully ?

C'eſt une choſe aſſez plaiſante que d'entendre les Partiſans de la Muſique Françoiſe ſe retrancher dans le caractére de la Langue, & rejetter ſur elle des défauts dont ils n'oſent accuſer leur idole,

tandis qu'il eſt de toute évidence que le meilleur récitatif qui peut convenir à la Langue Françoiſe doit être oppoſé preſque en tout à celui qui y eſt uſage : qu'il doit rouler entre de fort petits intervalles, n'élever ni n'abaiſſer beaucoup la voix, peu de ſons ſoutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris, rien ſur-tout qui reſſemble au chant, peu d'inégalité dans la durée ou valeur des notes, ainſi que dans leurs degrés. En un mot le vrai récitatif François, s'il peut y en avoir un, ne ſe trouvera que dans une route directement contraire à celle de Lully & de ſes ſucceſſeurs; dans quelque route nouvelle qu'aſſurément les Compoſiteurs François, ſi fiers de leur faux ſavoir, & par conſéquent ſi éloignés de ſentir & d'aimer le véritable, ne s'aviſeront pas de chercher ſi-tôt, & que probablement ils ne trouveront jamais.

Ce ſeroit ici le lieu de vous montrer par l'exemple du récitatif Italien, que

toutes les conditions que j'ai ſuppoſées dans un bon récitatif, peuvent en effet s'y trouver; qu'il peut avoir à la fois toute la vivacité de la déclamation, & toute l'énergie de l'harmonie; qu'il peut marcher auſſi rapidement que la parole, & être auſſi mélodieux qu'un véritable chant; qu'il peut marquer toutes les inflexions dont les paſſions les plus véhémentes animent le diſcours, ſans forcer la voix du chanteur, ni étourdir les oreilles de ceux qui écoutent. Je pourrois vous montrer comment, à l'aide d'une marche fondamentale particuliere, on peut multiplier les modulations du récitatif d'une maniere qui lui ſoit propre, & qui contribue à la diſtinguer des airs, où, pour conſerver les graces de la mélodie, il faut changer de ton moins fréquemment; comment ſur-tout, quand on veut donner à la paſſion le tems de déployer tous ſes mouvemens, on peut, à l'aide d'une ſymphonie habilement mé-

nagée, faire exprimer à l'Orcheſtre, par des chants pathétiques & variés, ce que l'Acteur ne doit que réciter : chef d'œuvre de l'art du Muſicien, par lequel il ſait, dans un récitatif obligé *, joindre la mélodie la plus touchante à toute la véhémence de la déclamation, ſans jamais confondre l'une avec l'autre : je pourrois vous deployer les beautés ſans nombre de cet admirable récitatif, dont on fait en France tant de contes auſſi abſurdes que les jugemens qu'on s'y mêle d'en porter, comme ſi quelqu'un pouvoit prononcer ſur un récitatif, ſans connoître à fond la langue à laquelle il eſt propre. Mais pour entrer dans ces détails il faudroit, pour ainſi dire, créer un nouveau Dictionnaire, inventer à chaque inſtant

* J'avois eſpéré que le ſieur Caffarelli nous donneroit, au Concert Spirituel, quelque morceau de grand récitatif & de chant pathétique, pour faire entendre une fois aux prétendus Connoiſſeurs ce qu'ils jugent depuis ſi longtems ; mais ſur ſes raiſons pour n'en rien faire, j'ai trouvé qu'il connoiſſoit encore mieux que moi la portée de ſes Auditeurs.

des termes pour offrir aux lecteurs François des idées inconnues parmi eux, & leur tenir des discours qui leur paroîtroient du galimatias. En un mot, pour en être compris il faudroit leur parler un langage qu'ils entendissent, & par conséquent de science & d'arts de tout genre, excepté la seule Musique. Je n'entrerai donc point sur cette matiere dans un détail affecté qui ne serviroit de rien pour l'instruction des Lecteurs, & sur lequel ils pourroient présumer que je ne dois qu'à leur ignorance en cette partie la force apparente de mes preuves.

Par la même raison je ne tenterai pas non plus le paralléle qui a été proposé cet Hyver dans un Écrit adressé au Petit Prophéte & à ses adversaires, de deux morceaux de Musique, l'un Italien & l'autre François, qui y sont indiqués. La scéne Italienne confondue en Italie avec mille autres chefs d'œuvres égaux & supérieurs, étant peu connue à Paris; peu

de gens pourroient ſuivre la comparaiſon, & il ſe trouveroit que je n'aurois parlé que pour le petit nombre de ceux qui ſavoient déja ce que j'avois à leur dire. Mais quant à la ſcéne Françoiſe j'en crayonnerai volontiers l'analyſe avec d'autant plus de plaiſir, qu'étant le morceau conſacré dans la Nation par les plus unanimes ſuffrages, je n'aurai pas à craindre qu'on m'accuſe d'avoir mis de la partialité dans le choix, ni d'avoir voulu ſouſtraire mon jugement à celui des Lecteurs par un ſujet peu connu.

Au reſte, comme je ne puis examiner ce morceau ſans en adopter le genre, au moins par hypothéſe, c'eſt rendre à la Muſique Françoiſe tout l'avantage que la raiſon m'a forcé de lui ôter dans le cours de cette Lettre ; c'eſt la juger ſur ſes propres régles ; de ſorte que quand cette ſcéne ſeroit auſſi parfaite qu'on le prétend, on n'en pourroit conclurre autre choſe ſinon que c'eſt de la Muſique

Françoiſe bien faite, ce qui n'empêcheroit pas que le genre étant démontré mauvais, ce ne fût abſolument de mauvaiſe Muſique; il ne s'agit donc ici que de voir ſi l'on peut l'admettre pour bonne, au moins dans ſon genre.

Je vais pour cela tâcher d'analyſer en peu de mots ce célebre monologue d'Armide, *enfin, il eſt en ma puiſſance*, qui paſſe pour un chef-d'œuvre de déclamation, & que les Maîtres donnent eux-mêmes pour le modéle le plus parfait du vrai récitatif François.

Je remarque d'abord que M. Rameau l'a cité avec raiſon en exemple d'une modulation exacte & très-bien liée: mais cet éloge appliqué au morceau dont il s'agit, devient une véritable ſatyre, & M. Rameau lui-même ſe feroit bien gardé de mériter une ſemblable louange en pareil cas: car que peut-on concevoir de plus mal conçu que cette régularité ſcolaſtique dans une ſcene où l'emporte-

ment, la tendreſſe & le contraſte des paſſions oppoſées mettent l'Actrice & les Spectateurs dans la plus vive agitation? Armide furieuſe vient poignarder ſon ennemi. A ſon aſpect, elle héſite, elle ſe laiſſe attendrir, le poignard lui tombe des mains; elle oublie tous ſes projets de vengeance, & n'oublie pas un ſeul inſtant ſa modulation. Les réticences, les interruptions, les tranſitions intellectuelles que le Poëte offroit au Muſicien n'ont pas été une ſeule fois ſaiſies par celui-ci. L'Héroïne finit par adorer celui qu'elle vouloit égorger au commencement; le Muſicien finit en *E ſi mi* comme il avoit commencé, ſans avoir quité un inſtant les cordes les plus analogues au ton principal, ſans avoir mis une ſeule fois dans la déclamation de l'Actrice la moindre inflexion extraordinaire qui fît foi de l'agitation de ſon ame, ſans avoir donné la moindre expreſſion à l'harmonie: & je défie qui que ce ſoit d'aſſigner par la Muſique

sique seule, soit dans le ton, soit dans la mélodie, soit dans la déclamation, soit dans l'accompagnement, aucune différence sensible entre le commencement & la fin de cette scéne, par où le Spectateur puisse juger du changement prodigieux qui s'est fait dans le cœur d'Armide.

Observez cette Basse-continue : Que de croches! que de petites notes passageres pour courrir après la succession harmonique! Est-ce ainsi que marche la Basse d'un bon récitatif, où l'on ne doit entendre que de grosses notes, de loin en loin, le plus rarement qu'il est possible, & seulement pour empêcher la voix du récitant & l'oreille du Spectateur de s'égarer?

Mais voyons comment sont rendus les beaux vers de ce monologue, qui peut passer en effet pour un chef-d'œuvre de Poësie.

Enfin il est en ma puissance.

Voilà un *trille*, * &, qui pis est, un

* Je suis contraint de franciser ce mot pour exprimer le battement de gosier que les Italiens appellent ainsi, parce

repos abſolu dès le premier vers, tandis que le ſens n'eſt achevé qu'au ſecond. J'avoue que le Poëte eût peut-être mieux fait d'omettre ce ſecond vers, & de laiſſer aux Spectateurs le plaiſir d'en lire le ſens dans l'ame de l'Actrice ; mais puiſqu'il l'a employé, c'étoit au Muſicien de le rendre.

Ce fatal ennemi, ce ſuperbe vainqueur!

Je pardonnerois peut-être au Muſicien d'avoir mis ce ſecond vers dans un autre ton que le premier, s'il ſe permettoit un peu plus d'en changer dans les occaſions néceſſaires.

Le charme du ſommeil le livre à ma vengeance.

Les mots de *charme* & de *ſommeil* ont été pour le Muſicien un piége inévitable; il a oublié la fureur d'Armide, pour faire ici un petit ſomme, dont il ſe réveillera au mot *percer*. Si vous croyez que c'eſt par hazard qu'il a employé des ſons doux

que me trouvant à chaque inſtant dans la néceſſité de me ſervir du mot de *cadence* dans une autre acception, il ne m'étoit pas poſſible d'éviter autrement des équivoques continuelles.

ſur le premier hémiſtiche, vous n'avez qu'à écouter la Baſſe : Lulli n'étoit pas homme à employer de ces dieſes pour rien.

Je vais percer ſon invincible cœur.

Que cette cadence finale eſt ridicule dans un mouvement auſſi impétueux ! Que ce trille eſt froid & de mauvaiſe grace ! Qu'il eſt mal placé ſur une ſyllabe bréve, dans un récitatif qui devroit volèr, & au milieu d'un tranſport violent !

Par lui tous mes Captifs ſont ſortis d'eſclavage :
Qu'il éprouve toute ma rage.

On voit qu'il y a ici une adroite réticence du Poëte. Armide, après avoir dit qu'elle va percer l'invincible cœur de Renaut, ſent dans le ſien les premiers mouvemens de la pitié, ou plutôt de l'amour ; elle cherche des raiſons pour ſe raffermir, & cette tranſition intellectuelle amene fort bien ces deux vers, qui ſans cela ſe lieroient mal avec les précédens, & deviendroient une répétition tout à fait ſuperflue de ce qui n'eſt ignoré ni de l'Actrice ni des Spectateurs.

Voyons, maintenant, comment le Muſicien a exprimé cette marche ſecrette du cœur d'Armide. Il a bien vu qu'il falloit mettre un intervalle entre ces deux vers & les précédens, & il a fait un ſilence qu'il n'a rempli de rien, dans un moment où Armide avoit tant de choſes à ſentir, & par conſéquent l'orcheſtre à exprimer. Après cette pauſe il recommence exactement dans le même ton, ſur le même accord, ſur la même note par où il vient de finir, paſſe ſucceſſivement par tous les ſons de l'accord durant une meſure entiere, & quitte enfin avec peine le ton autour duquel il vient de tourner ſi mal à propos.

Quel trouble me ſaiſit? Qui me fait héſiter?

Autre ſilence, & puis c'eſt tout. Ce vers eſt dans le même ton, preſque dans le même accord que le précédent. Pas une altération qui puiſſe indiquer le changement prodigieux qui ſe fait dans l'ame & dans les diſcours d'Armide. La tonique, il eſt vrai, devient dominante par un mou-

vement de Baſſe. Eh Dieux ! il eſt bien queſtion de tonique & de dominante dans un inſtant où toute liaiſon harmonique doit être interrompue, où tout doit peindre le déſordre & l'agitation. D'ailleurs, une légere altération qui n'eſt que dans la Baſſe, peut donner plus d'énergie aux inflexions de la voix, mais jamais y ſuppléer. Dans ce vers, le cœur, les yeux, le viſage, le geſte d'Armide, tout eſt changé, hormis ſa voix : elle parle plus bas, mais elle garde le même ton.

Qu'eſt-ce qu'en ſa faveur la pitié me veut dire ?
Frappons.

Comme ce vers peut être pris en deux ſens différens, je ne veux pas chicanner Lulli pour n'avoir pas préféré celui que j'aurois choiſi. Cependant il eſt incomparablement plus vif, plus animé, & fai mieux valoir ce qui ſuit. Armide, comme Lulli la fait parler, continue à s'attendrir en s'en demandant la cauſe à elle-même.

Qu'eſt-ce qu'en ſa faveur la pitié me veut dire ?

Puis tout d'un coup elle revient à ſa fureur par ce ſeul mot :

Frappons.

Armide, indignée comme je la conçois, après avoir héſité, rejette avec précipitation ſa vaine pitié, & prononce vivement & tout d'une haleine en levant le poignard.

Qu'eſt-ce qu'en ſa faveur la pitié me veut dire ?
Frappons.

Peut-être Lulli même a-t-il entendu ainſi ce vers, quoiqu'il l'ait rendu autrement : Car ſa note décide ſi peu la déclamation, qu'on lui peut donner ſans riſque le ſens que l'on aime mieux.

. . . . . . Ciel ! qui peut m'arrêter ?
Achevons... je frémis ! vengeons-nous... je ſoupire !

Voilà certainement le moment le plus violent de toute la ſcéne. C'eſt ici que ſe fait le plus grand combat dans le cœur d'Armide. Qui croiroit que le Muſicien a laiſſé toute cette agitation dans le même

ton, ſans la moindre tranſition intellectuelle, ſans le moindre écart harmonique, d'une maniere ſi inſipide, avec une mélodie ſi peu caractériſée & une ſi inconcevable mal-adreſſe, qu'au lieu du dernier vers que dit le Poëte,

Achevons ; je frémis: Vengeons-nous ; Je ſoupire.

le Muſicien dit exactement celui-ci.

Achevons ; achevons. Vengeons-nous ; vengeons-nous.

Les *trilles* font ſur-tout un bel effet ſur de telles paroles, & c'eſt une choſe bien trouvée que la cadence parfaite ſur le mot ſoupire !

Eſt-ce ainſi que je dois me venger aujourd'hui ?
Ma colere s'éteint quand j'approche de lui.

Ces deux vers feroient bien déclamés s'il y avoit plus d'intervalle entre eux, & que le ſecond ne finît pas par une cadence parfaite. Ces cadences parfaites ſont toujours la mort de l'expreſſion, ſur-tout dans le récitatif François où elles tombent ſi lourdement.

Plus je le vois, plus ma vengeance eſt vaine.

Toute perſonne qui ſentira la véritable déclamation de ce vers, jugera que le ſecond hémiſtiche eſt à contre-ſens ; la voix doit s'élever ſur *ma vengeance*, & retomber doucement ſur *vaine*.

Mon bras tremblant ſe refuſe à ma haine.

Mauvaiſe cadence parfaite ! d'autant plus qu'elle eſt accompagnée d'un trille.

Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour !

Faites déclamer ce vers à Mlle. Dumeſnil, & vous trouverez que le mot *cruauté* ſera le plus élevé, & que la voix ira toujours en baiſſant juſqu'à la fin du vers : mais, le moyen de ne pas faire poindre *le jour* ! je reconnois là le Muſicien.

Je paſſe pour abréger le reſte de cette ſcene, qui n'a plus rien d'intéreſſant ni de remarquable que les contre-ſens ordinaires & des trilles continuels, & je finis par le vers qui la termine.

Que, s'il ſe peut, je le haïſſe.

Cette parenthéſe, *s'il ſe peut*, me ſemble une épreuve ſuffiſante du talent du Muſicien ; quand on la trouve ſur le même ton, ſur les mêmes notes que *je le haïſſe*, il eſt bien difficile de ne pas ſentir combien Lulli étoit peu capable de mettre de la Muſique ſur les paroles du grand homme qu'il tenoit à ſes gages.

A l'égard du petit air de guinguette qui eſt à la fin de ce monologue, je veux bien conſentir à n'en rien dire, & s'il y a quelques amateurs de la Muſique Françoiſe qui connoiſſent la ſcene Italienne qu'on a miſe en paralelle avec celle-ci, & ſurtout l'air impétueux, pathétique & tragique qui la termine, ils me ſçauront gré ſans doute de ce ſilence.

Pour réſumer en peu de mots mon ſentiment ſur le célebre monologue, je dis que ſi on l'enviſage comme du chant, on n'y trouve ni meſure, ni caractére, ni mélodie : ſi l'on veut que ce ſoit du récitatif, on n'y trouve ni naturel ni expreſſion ;

quelque nom qu'on veuille lui donner; on le trouve rempli de ſons filés, de trilles & autres ornemens du chant bien plus ridicules encore dans une pareille ſituation qu'ils ne le ſont communement dans la Muſique Françoiſe. La modulation en eſt réguliere, mais puérile par cela même, ſcholaſtique, ſans énergie, ſans affection ſenſible. L'accompagnement s'y borne à la Baſſe-continue, dans une ſituation où toutes les puiſſances de la Muſique doivent être déployées; & cette Baſſe eſt plutôt celle qu'on feroit mettre à un Ecolier ſous ſa leçon de Muſique, que l'accompagnement d'une vive ſcene d'Opera, dont l'harmonie doit être choiſie & appliquée avec un diſcernement exquis pour rendre la déclamation plus ſenſible & l'expreſſion plus vive. En un mot ſi l'on s'aviſoit d'exécuter la Muſique de cette ſcene ſans y joindre les paroles, ſans crier ni geſticuler, il ne ſeroit pas poſſible d'y rien démêler d'analogue à la ſituation qu'elle

veut peindre & aux ſentimens qu'elle veut exprimer, & tout cela ne paroîtroit qu'une ennuyeuſe ſuite de ſons modulée au hazard & ſeulement pour la faire durer.

Cependant ce monologue a toujours fait, & je ne doute pas qu'il ne fît encore un grand effet au théatre, parce que les vers en ſont admirables & la ſituation vive & intéreſſante. Mais ſans les bras & le jeu de l'Actrice, je ſuis perſuadé que perſonne n'en pourroit ſouffrir le récitatif, & qu'une pareille Muſique a grand beſoin du ſecours des yeux pour être ſupportable aux oreilles.

Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni meſure ni mélodie dans la Muſique Françoiſe, parce que la langue n'en eſt pas ſuſceptible ; que le chant François n'eſt qu'un aboyement continuel, inſupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en eſt brute, ſans expreſſion & ſentant uniquement ſon rempliſſage d'Ecolier ; que les airs François ne ſont point des

airs ; que le récitatif François n'eſt point du récitatif. D'où je conclus que les François n'ont point de Muſique & n'en peuvent avoir ; * ou que ſi jamais ils en ont une, ce ſera tant pis pour eux.

Je ſuis, &c.

* Je n'appelle pas avoir une Muſique que d'emprunter celle d'une autre langue pour tâcher de l'appliquer à la ſienne, & j'aimerois mieux que nous gardaſſions notre mauſſade & ridicule chant, que d'aſſocier encore plus ridiculement la mélodie Italienne à la langue Françoiſe. Ce dégoûtant aſſemblage, qui peut-être ſera déſormais l'étude de nos Muſiciens, eſt trop monſtrueux pour être admis, & le caractére de notre langue ne s'y prêtera jamais. Tout au plus quelques piéces comiques pourront-elles paſſer en faveur de la ſymphonie ; mais je prédis hardiment que le genre tragique ne ſera pas même tenté. On a applaudi cet été à l'Opera comique l'ouvrage d'un homme de talent qui paroît avoir écouté la bonne Muſique avec de bonnes oreilles, & qui en a traduit le genre en François d'auſſi près qu'il étoit poſſible ; ſes accompagnemens ſont bien imités ſans être copiés, & s'il n'a point fait de chant, c'eſt qu'il n'eſt pas poſſible d'en faire. Jeunes Muſiciens qui vous ſentez du talent, continuez de mépriſer en public la Muſique Italienne, je ſens bien que votre intérêt préſent l'exige, mais hâtez-vous d'étudier en particulier cette langue & cette Muſique, ſi vous voulez pouvoir tourner un jour contre vos Camarades le dédain que vous affectez aujourd'hui contre vos Maîtres.

OBSERVATIONS

SUR

LA LETTRE

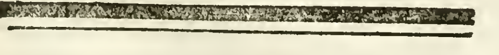
DE

J. J. ROUSSEAU,

Au ſujet de la Muſique Françoiſe.

Ambubajarum Collegia, Pharmacopolæ,
Mendici, Mimæ, Balatrones; hoc genus omne
Mæſtum, ac ſollicitum eſt Cantoris morte Tigelli.
Quippe benignus erat!





M. DCC. LIII.





